

SI LA TOILE
L'EXIGE
LE PEINTRE
CHANGERA

D'ATTITUDE

SWANN RONNE
LE RECOUVREMENT EN PEINTURE
MEMOIRE DIRIGÉ PAR J.Y JOVANNAS

Ecole Nationale Supérieure des Beaux -Arts de Paris.

LE RECOUVREMENT EN PEINTURE

Mémoire préparé sous la direction de Jean-Yves Jouannais.

Présenté et soutenu par Swann Ronné.

Année 2020/2021

*Image de couverture: Philippe Vandenberg, **Sans Titre**, 2004, Aquarelle et crayon sur papier, 42 x 29,7 cm
© Philippe Vandenberg Foundation, Photo: Joke Floreal*

SOMMAIRE

SOMMAIRE.....4

REMERCIEMENTS.....6

INTRODUCTION.....8

 I. RECOUVREMENT A L’ATELIER.....8

 II. HAMBURGER KUNSTHALLE.....12

III.PLAN.....16

IV.PREMIERE PARTIE.....17

 RECOUVRIR : DEFINITION.....17

 LE RECOUVREMENT DE GRAFFITI.....19

 MATTHIEU MARTIN, COVER-UP.....21

 LA CROUTE.....27

V. BIOGRAPHIE : PHILIPPE VANDENBERG.....29

VI.LE REPENTIR.....32

 SPANDAU PARK.....35

VII. LE REEMPLOI.....39

 CYCLUS.....43

 ALBERT SPEER, ESTHETIQUE DES RUINES.....46

VIII. ANALYSE D’OEUVRE, PETITE ETUDE SVASTIKA.....49

 BLACK VS WHITE.....51

 ERASED PAINTING, RAUSCHENBERG.....57

IX. LE CAVIARDAGE.....59

 LES MOTS EN PEINTURES, SWENNEN, MAJERUS.....60

X.KAMIKAZE.....67

 VANDENBERG : CITATIONS.....69

XI.L’ENTERREMENT.....76

XII.PSYCHOLOGIE : PULSION DE VIE & MORT.....84

 SOUVENIR D’ENFANCE.....84

 COMPULSION DE REPETITION.....86

 CONCLUSION.....87

BIBLIOGRAPHIE.....91

Remerciements à Johannes Muselaers, à la Fondation Philippe Vandenberg et à la Galerie Vallois pour leur collaboration, à Jean-Yves Jouannais et Dominique Figarella pour leur transmission, ainsi qu'à Nadège Gors pour son aide précieuse.

Quelques mois après mon diplôme de troisième année, j'ai regagné l'atelier avec la volonté de faire une rupture avec mon processus de travail. J'avais envie de profiter de cette quatrième année d'étude pour envisager le tableau différemment. Je souhaitais renouveler mes gestes, me remettre en difficulté ; prendre de nouveaux risques pour trouver d'autres manières de composer le tableau. Aussi, je désirais appréhender la peinture sur un temps plus long afin d'obtenir différentes qualités de surfaces. Je voulais que les tableaux gagnent de la force et du caractère. J'ai donc commencé par extraire un tableau de ceux que j'avais réalisés l'année précédente. Celui dont j'étais le moins satisfait ; un grand format de 195 x 110 cm qui n'était pas abouti. Je l'ai observé un long moment, et, après réflexion, j'ai décidé que je n'avais pas envie de le reprendre ou de le continuer. Le tableau était difficilement récupérable, il était même raté. Alors, je l'ai complètement recouvert à l'aide d'une brosse et d'acrylique blanche, ainsi, je faisais disparaître l'image qui s'y trouvait. Ensuite, je l'ai poncé afin d'obtenir la surface la plus lisse possible. Je voulais débiter un nouveau tableau sur cette même toile, mais sans avoir le fantôme du précédent.

D'une certaine manière, c'est comme si je réapprêtais la toile. Mais je l'apprêtais à quoi ? À un nouveau début, à une nouvelle image ? Apprêter une toile est une étape laborieuse. Une corvée qui s'apparente à un geste de peinture, mais qui n'en est pas un, car ce n'est pas de la peinture, mais de l'enduit qu'on dépose sur la toile, on l'utilise pour en boucher les pores. C'est une sous-couche qui permet l'adhérence de la peinture. C'est l'étape obligatoire avant de peindre. Et son temps de séchage est long, très long quand on ressent l'urgence de peindre. Il faut donc savoir être patient. Là, je n'avais pas besoin d'être patient, je recouvrais un tableau, et il se passait quelque chose d'assez jouissif.

Certes, je préparais la toile à quelque chose de nouveau, mais la peinture appliquée venait couvrir une image, elle effaçait, détruisait, éliminait. J'essayais de faire disparaître des traces, les miennes.

Une fois le tableau totalement recouvert et sec, j'ai commencé à peindre. De manière intuitive, j'inscrivais des couleurs, des signes et des formes sur la surface. Après quelques jours, je me suis retrouvé en difficulté, je n'arrivais pas à me tenir aux directions que j'avais prises. Ce tableau me donnait du fil à retordre ! Et dans un jusqu'au-boutisme sans queue ni tête, je passais mes journées à travailler uniquement sur ce dernier. Je m'étais mis dans la tête qu'il fallait que je le réussisse avant d'en attaquer un autre. J'avais passé l'été sans peindre ; j'avais plein d'idées en tête et beaucoup d'attente.

Tous les jours, en arrivant à l'atelier, je prenais le temps d'observer ce que j'avais fait la veille. Après quoi, je décidais souvent et avec dépit, de recouvrir la totalité de la surface de peinture blanche. Avec du recul, il me semble que quelques fois le tableau fonctionnait, mais si je le détruisais, c'était parce qu'il ne m'offrait aucune surprise. Il n'y avait eu aucun heureux accident.

J'aurais pu écouter les conseils avisés de certains ; mettre la toile de côté et en débiter une autre, mais comme happé par la peinture, je me suis acharné sur ce tableau. Cela a duré un peu plus d'un mois, ces recouvrements successifs venaient annuler des journées entières de travail. Cela a fini par m'exaspérer, ça devenait lourd et grotesque. J'ai donc décidé « d'attaquer » le tableau, de le blesser, de l'abîmer, pour ne plus avoir de choix que de le jeter à la poubelle. Dans un geste instinctif, sans ambition picturale, je me suis libéré sur le tableau. À l'aide d'une spatule, j'ai écorché la toile. En grattant les couches supérieures, toutes les strates du tableau se sont révélées. Les différentes couches de couleurs se sont retrouvées cristallisées dans un seul geste, ces entailles étaient devenues des signes. Et ces signes révélaient, dans une étonnante simplicité, toute la lutte qui les avait constitués. Le tableau n'attendait qu'une chose, un changement d'attitude.



Swann Ronne, *Lit*, 2018, Acrylique sur toile, 195 x 114cm
© Swann Ronné

II

Peu de temps après, je suis parti en voyage d'étude à Hambourg. Je commençais vraiment à m'intéresser et à m'interroger sur les notions de recouvrement et de strate, je réfléchissais alors à un sujet de mémoire. Je voulais trouver un sujet proche de moi, quelque chose qui serait présent dans ma pratique, mais qui serait aussi commun à tous les peintres, à tous les artistes.

Je me suis rendu à la Hamburger Kunsthalle, un centre d'art contemporain qui possède des œuvres d'artistes que j'affectionne : Mike Kelley, Sigmar Polke, Blinky Palermo etc... J'y ai aussi et surtout découvert le travail de l'artiste belge Philippe Vandenberg. La Kunsthalle lui consacrait une exposition temporaire : « Kamikaze ». Cette exposition fait partie de celles sur lesquelles on tombe par hasard, avec beaucoup de chance, et qui nous bouleverse. Jusque-là, je n'avais jamais entendu parler de cet artiste, ni vu aucune de ses œuvres. En découvrant ces tableaux et ces dessins, j'y ai vu tous les problèmes qui se pose en peinture. Je me suis retrouvé saisi par une œuvre insaisissable de par sa largesse et son hétéroclisme.

L'exposition montrait les innombrables ruptures et revirements thématique du peintre. J'ai découvert une œuvre à différents visages : aussi bien figuratif qu'abstrait, mis en scène ou minimaliste, souvent éruptif, parfois retenu, géométrique, monochrome, narratif, raccourci, communicatif ou hermétique.

Malgré cela, j'ai tout de suite saisi les influences de l'artiste, il y avait des évidences, notamment celle de Francis Bacon et de Phillip Guston. De la même manière que chez eux, la violence et le désespoir sont le fil rouge de l'œuvre de Vandenberg. Cependant, l'artiste exprime ces thèmes avec un vocabulaire bien plus vaste. Sur les tableaux, on voit : du corps, des signes, des icônes, des mots, des figures, des visages, des croix gammées, et aussi des phrases (en français ou en anglais), qui

agissent comme des mantras.

Ici, rien n'est camouflé. Il ne s'agit pas d'une peinture dites « cosmétique », il n'y a pas de maquillage, pas de séduction, pas de faux-semblant ; tout est brut. Beaucoup de tableaux sont surpeints, certains sont mal peints, ils pourraient être repoussants, mais ils ne le sont pas. Ils donnent le sentiment d'être vrais.

Très vite, j'ai aperçu que le recouvrement était partout dans cette œuvre, absolument partout. Ils sont faciles à déceler, car le peintre ne camoufle pas ses repentirs, les tableaux sont remplis d'indices et d'indications qui permettent de comprendre les étapes de leur création. En voyant les tableaux, j'ai eu le sentiment qu'aucun d'entre eux n'avait été terminé sans avoir été recouvert au moins une fois. L'extrémité des tableaux en témoigne : le peintre laisse parfois une marge quand il recouvre sa toile. Ces traces permettent de déceler la lutte et les différents virages qui ont constitué cette œuvre puissante et bouleversante. Tous ces virages nous font ressentir le désir et la quête de nouveauté du peintre.

« Kamikaze », le nom de l'exposition, reprend en fait, un terme qu'utilisait Vandenberg pour décrire la conviction selon laquelle détruire le passé lui permettait de nourrir en permanence sa créativité. Je ne le savais pas encore, mais il s'agissait là de sa plus grande exposition rétrospective. « Kamikaze » comprenait environ 80 peintures et plus de 120 dessins sur papier de 1993 à 2009, offrant ainsi un aperçu divers et polyvalent de son œuvre. La majorité des pièces n'avaient jamais été montrées auparavant.

Voir l'œuvre ainsi exposé était essentiel pour saisir au premier coup d'œil la particularité de l'art de Vandenberg : une intensité irrésistible qui a le pouvoir de perturber et d'exciter.



Philippe Vandenberg, *Kill Them All II*, 2005 - 2007, Huile sur toile, 210 x 200 cm
© Philippe Vandenberg Foundation, Photo: Joke Floreal

III

Les deux expériences que je viens d'évoquer sont le point de départ de ma recherche. Ce mémoire va évoquer la peinture au sens large afin d'étudier ce sujet qui me préoccupe, celui du recouvrement par la peinture. Ici, c'est le geste qui m'intéresse, celui du peintre qui recouvre son tableau dans sa totalité. Il m'intéresse et m'interroge pour son ambivalence et sa radicalité. Ce geste se lit assez facilement comme un changement d'attitude brutal. On le décrypte alors comme la représentation de l'auto-effacement, de la destruction, mais aussi de la renaissance et du neuf. Mais il a la particularité d'être deux choses à la fois. Un geste artistique ; c'est-à-dire une dynamique d'énergie gratuite qui n'a pas prétention à la beauté, mais qui aspire à la pureté ou à une vérité. Il est aussi un geste technique. J'entends ici un geste qui répond à une tâche avec un but spécifique. L'agent d'entretien ou le peintre en bâtiment recouvre une surface avec l'objectif de camoufler ou de nettoyer quelque chose ; je pense entre autres aux recouvrements de graffitis et aux ravalements de façades. Il faudra alors faire une distinction précise entre les deux, en dissociant le recouvrement de l'auto-recouvrement, de la pratique de l'artiste et de l'ouvrier.

Ce sujet sera aussi l'occasion de parler de la peinture d'épaisseur, la peinture de la matière, la peinture d'accumulation. Nous questionnerons le processus même de l'œuvre en devenir. Cette réflexion prendra des allures d'enquête, je ferai particulièrement attention aux mots. Ils seront examinés et triés afin de se rapprocher au maximum de ce que je cherche à définir. Ma pensée avancera librement, souvent par association d'idées, tout en essayant de garder le même cap. Je m'appuierai sur l'œuvre de différents artistes, par le texte et les images, afin d'essayer de dessiner ce à quoi ressemble le recouvrement dans la peinture contemporaine. Philippe Vandenberg sera d'abord tout indiqué pour évoquer ces notions.

IV

RECOUVRIR, verbe transitif.

1. Quelqu'un/quelque chose recouvre quelqu'un/quelque chose de quelque chose.
2. Couvrir complètement.

Il est d'abord important de dire que la peinture et le recouvrement vont de pair, l'acte de peindre, c'est avant tout une succession de couche de peinture qui couvre une surface ou un objet. Une peinture est composée de différentes strates, une couleur en recouvre une autre afin de créer un effet, un contraste, une lumière... Ce qui nous concerne dans l'acte de recouvrir, c'est le fait de couvrir complètement de peinture une surface avec la volonté d'effacer ou de détruire. Dans la définition même du mot peinture, le recouvrement est présent. Cependant, deux aspects nous sont présentés. Tout d'abord, la peinture est définie comme matière colorante utilisée pour recouvrir une surface, la protéger ou l'orner. L'action de peindre est ici, par association, l'action de recouvrir une surface ; un ouvrage donc ; souvent réalisé au rouleau ou au pistolet à peinture. On parlera alors de peinture en bâtiment ou de peinture industrielle, cette peinture peut avoir des qualités antiparasite ou encore anti-salissante, elle est utilisée pour nettoyer, effacer, recouvrir quelque chose d'impropre.

La deuxième définition est associée à l'art de peindre : la peinture est alors utilisée comme moyen d'expression, qui, par le jeu des couleurs et des formes sur une surface, tend à traduire la vision personnelle de l'artiste. On associe cette pratique à la peinture à l'huile sur toile, pour ses qualités de pigments et ses nombreuses possibilités, mais aussi pour des questions de tradition. Les deux définitions révèlent une forme de dualité dans la pratique de la peinture : on dira grossièrement, qu'il y a



©Matthieu Martin, *Cover up*, New York, 2012-1024

une peinture d'artiste et une peinture d'ouvrier. L'artiste, tendra à faire trace, en travaillant la matière, il essaiera de créer une forme remarquable. L'ouvrier lui (je pense au peintre en bâtiment ou à l'agent d'entretien) sera dans une attitude inverse, liée à la rénovation. Il peint pour supprimer les traces qui se sont accumulées sur une surface : marques de passage, graffitis en tout genre, traces d'usures liées au temps et au climat. Ce recouvrement de peinture sera appliqué de façon à ce qu'on ne puisse pas le voir, la peinture appliquée devra être uniforme et donner l'impression qu'elle se mue dans l'objet peint. L'outil utilisé devra alors laisser le moins de traces possibles pour ne pas qu'elles deviennent lisibles. Il faudra donc préférer le rouleau ou le pistolet à peinture.

Les recouvrements de graffitis, pratique ordinaire devenue signe urbain sont réalisés par les pouvoirs publics ; services de l'urbanisme, comités de quartier ou par les graffeurs eux même lorsqu'ils sont condamnés pour avoir vandalisé le paysage urbain.

Dans sa série photographique «*Cover Up*» réalisée entre 2012 et 2014, Matthieu Martin recense les murs de nombreuses villes qui arborent la présence d'aplots de peinture, gris, noir, blancs ou rouges effectués par les agents municipaux. L'artiste construit une typologie de ces pratiques variées et les singularise. Leurs points communs : caviarder ces tracés illicites. Mais ce qui cache expose aussi, et les effets hasardeux et maladroits de ces différents recouvrements créent de nouvelles œuvres, souvent à la frontière de la peinture abstraite, minimaliste ou gestuelle. Son œuvre interroge la place de l'art dans nos espaces urbains, entre séduction et désir d'occultation, ces murs-palimpsestes nous interpellent dans notre relation à la ville et à l'histoire de l'art. Ce type de recouvrement m'intéresse pour leurs capacités à interroger les différents statuts de peintre. Malgré une activité similaire, graffeurs et agents municipaux se courent après et agissent comme vandale et nettoyeurs. Ils donnent l'impression de s'affronter dans un combat formel et posent des questions de légalité, de pouvoir et de légitimité.

Très souvent, la forme générale du graffiti, à peine recouvert, transparait encore, ou bien la couleur choisie tranche avec celle du mur, et dans ce cas le « pansement » attire autant le regard que l'aurait fait la « plaie ». Une autre caractéristique de ce geste réside dans l'obligation pour le peintre de suivre les pas du scripteur original, il faudra donc s'aventurer sur le même chemin périlleux ; enjambrer un muret ou grimper sur une poubelle pour être à bonne hauteur. Bien sûr, il nous arrive de regarder ces repeints un brins moralisateurs, mais il est rare que nous nous arrêtions pour les considérer. Pour mieux s'adapter à son contexte, le repeint adopte une forme simple. L'usage du rouleau, outil de géométrisation, et surtout moyen rapide de recouvrir une surface étendue, conforte le recours aux aplats. Les briques fournissent au peintre des lignes directrices qui lui facilite la tâche.

Il faut aussi savoir que l'effacement et le recouvrement font partie intégrante du processus du graffiti.

En effet, avant d'être effacé par les autorités, les graffeurs s'effacent



©Matthieu Martin, *Cover up*, Baltimore, 2012-2014

eux-mêmes en repeignant les mêmes murs. Les meilleurs spots peuvent alors se retrouver recouverts plusieurs fois dans la même journée, en faisant cependant attention à ne pas recouvrir n'importe qui. Recouvrir un graffeur renommé sera vu comme une provocation et un manque de respect, il sera alors question de conflits de territoire.

Dans le recouvrement par les autorités, ce qui est intéressant, c'est la façon dont ce désir de contrôle prend forme – et à quel point le résultat est éloigné du désir initial de propreté. Ces recouvrements agissent comme des dissimulations et font part d'un phénomène mondial qui possède ses propres grammaires visuelles. En prêtant attention à ceux qui recouvrent, on s'aperçoit que les styles d'effacement varient selon les identités, les géographies, les motifs. Ceci dit, il y a bien une identité collective, une recherche d'autorité et une forme de polissage.



©Matthieu Martin, *Cover up*, Baltimore, 2012-2014



©Matthieu Martin, *Cover up*, New York, 2012-2014

«La célèbre anecdote antique, rapportée par Pline L'ancien, de la joute picturale entre Zeuxis et Parrhasios, atteste de l'ambivalence du regard suscité par tout cache. Zeuxis avait si bien imité des grappes de raisins que les oiseaux tentaient de les picorer. Parrhasios, lui répondit par un voile : quand Zeuxis le vit, il lui demanda de l'écarter afin qu'il puisse découvrir la peinture de son rival. Las, le voile était la peinture, et Zeuxis reconnut sa défaite puisque lui n'avait trompé que des oiseaux quand Parrhasios était parvenu à mystifier l'un des meilleurs artistes de son temps.

Les employés municipaux désireux de faire disparaître l'objet du délit ne souhaitent pas que l'on s'y intéresse. Ils ne souhaitent sans doute pas davantage que notre regard s'arrête sur leur propre travail, même – et peut être surtout – lorsqu'il demeure si visible que nous ne pouvons pas feindre d'en ignorer la présence. Loin de Parrhasios et de Zeuxis, les peintres nettoyeurs aspirent à disparaître. L'idéal, à leurs yeux, serait de n'avoir aucun motif d'intervention. Alors les murs ne se transformeraient plus en palimpseste. Mais ceci serait une autre histoire, utopique, et pas nécessairement si gaie.»

Denys Riout, «Des peintures sociales : couvrez ce...», 2014.



©Matthieu Martin, *Cover up*, Washington, 2012-2014



©Matthieu Martin, *Cover up*, Saint Petersburg, 2012-2014



Philippe Vandenberg, *Kein Title*, 2002 - 2003, Huile sur toile, 50 x 40 cm
© Philippe Vandenberg Foundation, Photo: Joke Floreal

Dans le concept du recouvrement de tableau, je vois un basculement entre ces deux attitudes. Le peintre débute un tableau avec la volonté de bien faire et dans un changement d'attitude nerveux, il décide de tout saloper par un recouvrement total de son travail.

Ce recouvrement pourra aussi, et à l'inverse, s'apparenter à un geste de nettoyage, il faut nettoyer le tableau, car ce qui s'y trouve est impropre. D'ailleurs, un tableau réalisé sans finesse pourra être caractérisé, non sans humour, de « peinture de maçon ». Cette expression donne l'image de peintre qui déposerait sa matière picturale de la même façon que le maçon jette son ciment sur les briques avec sa truelle.

On parlera alors de « croûte », terme utilisé pour définir un tableau raté, surpeint ou de mauvaise facture. La « croûte » se distingue par des couches superficielles de peinture grossièrement appliquée et parfois craquelées. Cette expression ne fait pas allusion au terme géologique de la croûte terrestre, même si parfois elle peut y faire penser, mais plutôt à la croûte comme maladie en voie de guérison. « Une croûte », c'est une peinture malade, une affection. C'est cette couche durcie et consistante qui se forme et s'attache à la surface d'un corps, cette peau desséchée qu'on gratte et qui revient sans cesse jusqu'à cicatriser.

Bien que cela puisse paraître péjoratif, il me semble que dans ces termes, la croûte est un élément essentiel de l'œuvre de Philippe Vandenberg. En effet, son travail s'apparente à une forme vivante en permanente mutation qui s'adapte et qui s'attache, malgré de nombreux changements d'état, à son lieu d'habitat : son corps ; c'est-à-dire à la société dans laquelle elle a été créée.

Nous allons nous attacher à cette notion pour étudier la question du recouvrement chez Vandenberg, mais aussi au terme de « Kamikaze », très important pour l'artiste. Ce terme est peut-être l'une des meilleures clés de lecture pour saisir son œuvre abondante.

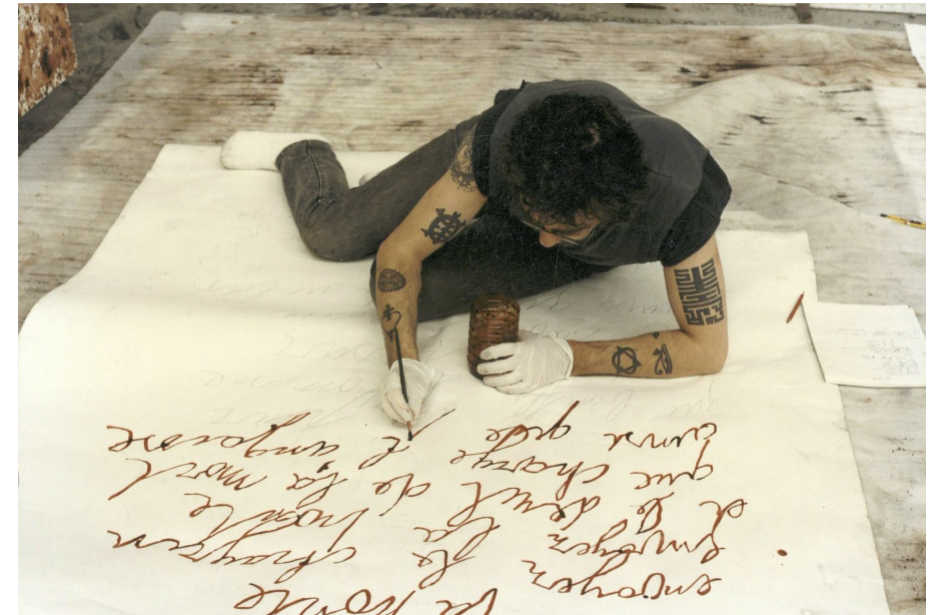
Commençons par présenter cet artiste encore trop peu connu du public.



Nettoyage de graffiti, Source inconnue.

Philippe Vandenberg, né en 1952 à Gand, est un éminent peintre, dessinateur et écrivain belge. Son œuvre se caractérise par une quête intérieure dans laquelle diverses références littéraires, philosophiques et historiques de l'art induisent un émerveillement temporaire. À l'aide d'images, de mots et de symboles, Vandenberg a remis en question le contexte éthique de l'œuvre d'art. Ce faisant, ses peintures et dessins restent ancrés dans l'ici et maintenant, tout en établissant un dialogue visuellement reconnaissable avec la société dans laquelle ils ont été créés. Dans les œuvres de Vandenberg, des thèmes universels tels que la guerre, la religion, le mouvement, la sexualité et la mort sont transformés de manière cruciale.

L'artiste connaît une forme de reconnaissance assez tôt, il aura du succès à la fin des années 80. En effet, il participe au prestigieux Prix de la jeune Peinture Belge, admiré dans son pays, il aura la chance d'exposer et de vendre dans le monde entier. Pour autant, cette gloire naissante ne satisfera pas le peintre qui adoptera, après la chute du mur de Berlin en 1989, une posture critique et fera rentrer dans ses toiles la violence de l'histoire, n'hésitant pas à ajouter des croix gammées, des dollars ou des portraits d'Arafat à son vocabulaire pictural. Devant tant de virulence, la presse se détourne, les collectionneurs et ses galeristes le lâchent. Son nom est même rayé de la liste des artistes invités à la Documenta IX. En 2006, est présentée au Musée Rimbaud de Charleville-Mézières une exposition intitulée : « L'important, c'est le Kamikaze » et qui résume bien, dès lors, la démarche de Philippe Vandenberg. Ce terme évoque son côté punk et sa rage de détruire tout ce qui a été précédemment son travail. Une volonté de désastre qui lui fait explorer les zones les plus noires de l'âme humaine. En juin 2009, à l'âge de 57 ans, Philippe Vandenberg met fin à sa vie, non pas pour l'art, mais malgré lui.



© Philippe Vandenberg Foundation, Philippe Vandenberg dans son atelier.

Il laisse derrière lui une œuvre foisonnante ainsi que trois enfants : Hélène, Guillaume et Mo. Ces derniers ont créé une fondation qui a pour but de conserver et promouvoir l'œuvre de leur père. Ils ont décidé de tout «geler», de ne rien vendre pour l'instant. Ils ont procédé à un inventaire et à la digitalisation de toute l'œuvre. Un catalogue raisonné de ses peintures est en préparation. Ce n'est qu'ensuite, après des expositions et des livres qu'ils veulent soigneusement choisir, que l'œuvre sera progressivement remise sur le marché, grâce, espèrent-ils, à une galerie de niveau international.

REPENTIR, nom masculin

1. Correction apportée par un écrivain, un artiste à son œuvre, à son texte et en particulier par un peintre à son tableau en cours d'exécution.

2. Retour en arrière en littérature.

SE REPENTIR, verbe pronominal

1. Ressentir le regret d'un péché avec le désir de le réparer et de ne plus y retomber.

2. Regretter vivement une faute, une faiblesse.

Malgré le fait que j'utilise le même terme pour parler de la pratique du recouvrement chez l'artiste et chez l'ouvrier, il est important de souligner une différence essentielle entre ces deux pratiques. En effet, contrairement à l'artiste, l'ouvrier ne recouvre pas les traces de sa propre activité (à part en cas de maladresse ou d'accident). Il exécute ce geste d'abord parce qu'on lui a commandé de le faire. L'enjeu pour lui sera de camoufler, de nettoyer ou de faire disparaître des traces qui sont souvent le résultat du passage du temps ou de vandalisme.

Chez l'artiste, et c'est pour cela qu'il nous intéresse plus, cet acte est de l'ordre de l'auto-recouvrement, l'auto-vandalisme, de l'autodestruction. Ce que je cherche à saisir est proche de la correction ou de la reprise. Serait-ce le repentir ?

Le repentir est une bonne piste ; l'autocorrection, le regret d'une action et le retour en arrière sont bien des caractéristiques de ce qui m'intéresse dans le recouvrement. Cependant, ce mot ne me semble pas assez fort. Quand on parle de repentir en peinture, on parle souvent de correction d'un trait, d'une ligne. Le repentir est un signe de doute, mais qui porte l'intention de bien faire. Alors que dans ce que je cherche à définir et à analyser il y a cette idée d'auto-sabotage. J'entends ici, une forme de

gâchage, de bousillage qui conduit jusqu'à une forme de malveillance. Philippe Vandenberg représente assez bien cette idée d'auto-sabotage. En effet, son rapport conflictuel à la peinture donne lieu à une lutte, créant ainsi des tableaux qui vont de repentirs en repentirs. Au début des années 2000, il a eu ce qu'il nomme sa « période de destruction » durant laquelle il a détruit de nombreuses de ses œuvres. Contrairement à ce que pourrait renvoyer ce terme, les tableaux n'ont pas été déchirés, jetés, ou brûlés, mais recouverts, surpeints, ou grattés.

Ci-contre, « *Kein Title* », un tableau réalisé entre 1991 et 2002. Le tableau a été arrêté 11 ans après son commencement. Bien que je ne puisse pas deviner avec précisions les étapes qui ont constitué ce tableau, je pense pouvoir m'avancer pour dire que ce tableau fait partie des tableaux « détruits ». J'écris détruit entre guillemets, car pour moi, ce tableau n'a pas été détruit, c'est l'image qu'il contenait qui a été détruite, mais l'objet tableau, lui, a été réemployé. Beaucoup des tableaux de cette période de destruction on en fait était réutilisé. La toile est bien restée tendue sur le châssis et Vandenberg a repeint par-dessus, venant ainsi refaire de nouveaux tableaux tout en détruisant l'image du tableau précédent. On reviendra sur cette idée du réemploi plus tard.

Ce tableau est à ma connaissance, celui qui est le plus poussé à l'extrême, dans la matière et dans la durée. On a à faire à un tableau totalement surpeint qui donne à voir une accumulation d'empâtements en tout genre.

Je lis ce tableau comme une forme d'auto-caricature. La caricature du mauvais peintre, qui peint comme un maçon et s'acharne. On y décèle une négligence artistique et une nonchalance picturale.

Cette peinture pâteuse, presque résineuse, donne l'impression d'être en état de désagrégation. Cette accumulation de couches sédimentaires prend le caractère d'une stratification géologique qui pourrait être comparée à la construction et à l'histoire de l'écorce terrestre. Peindre paraît ici un processus organique où des éléments apparaissent, disparaissent et reviennent constamment. Démolir et construire, détruire et créer, ces deux opérations sont le résultat d'un seul geste. Ce tableau reproduit aussi peut-être l'image collective qu'on a de la croûte. C'est-à-dire, un tableau blessé sur lequel l'artiste va, pendant une longue durée, ajouter et arracher de la matière jusqu'à ce que l'image cicatrise.



Philippe Vandenberg, *Kein Title*, 1991 - 2002, Huile et pâte sur toile, 80 x 70 cm
© Philippe Vandenberg Foundation, Photo: Joke Floreal

C'est ce tableau exutoire qui traîne à l'atelier et qui paye pour tous les autres, celui sur lequel on essuie ses pinceaux, celui qu'on ne lâche pas, car il n'a pas prétention à être terminé. C'est un tableau réduit à sa seule qualité de support, sur lequel on se permet de se débarrasser d'une charge, matière qui semble se transformer en organisme et mute au fil du temps afin de s'adapter au mieux à sa surface, sa dimension.'

Cette façon, d'appréhender la peinture comme une matière vivante en perpétuelle évolution m'évoque un autre artiste. Je songe à Spandau Parks, un peintre californien basé à Los Angeles, quasiment inconnu en France, bien qu'il ait été mis en avant sur la scène par ses grands amis Paul McCarthy et Richard Jackson. Parks travaille depuis 1975 sur les mêmes vingt toiles exposées dans son atelier et dont il n'a jamais voulu se séparer. Chaque jour, depuis plus de trente ans, il rajoute des couches de peinture, mais aussi des objets comme des têtes de poupées, qu'il enfonce dans cette pâte molle oscillant entre la sculpture et la croûte. Peu à peu, la matière accumulée en strates a fini par former des reliefs aux couleurs étranges et aux brillances étonnantes. Ce travail obsessionnel, perpétuel « work in progress » produit comme seul témoignage des surprenantes séries de photographies. Il s'agit de détails agrandis de ses toiles qui offrent aux spectateurs d'indéfinissables paysages organiques. En définitive, on pourrait dire que les peintures de Spandau Parks (qui contrairement à celles de Vandenberg seront toujours en train de se reformer), ne sont jamais rien d'autre que ce processus de devenir. Investi dans la façon dont il choisit de faire de l'art autant que dans ce qu'il fait, Parks aborde la prise de décision comme un type de média qui, avec ses autres équipements et matériaux, crée le résidu énonciatif d'une pratique de la vie. Les photographies de Parks représentent un ajout à un ensemble d'œuvres en cours plutôt qu'un départ distinct. Pour Parks, même le corps auto-défini des photographies (processus image objet) ne constitue pas un achèvement : elles sont sujettes aux mêmes altérations et continuations que le reste de son œuvre. Ici, ce qui est important et intéressant dans les œuvres n'est pas tellement ce que nous pouvons voir, mais comment nous les voyons. Parks photographie des détails de ses tableaux comme nous prenons des photographies de nos vies et de nos corps ; il s'agit d'un archivage de souvenirs, de mémoires ; une cristallisation de ce qui émerge et qui finira toujours par sombrer.



Spandau Parks, *Rainbow Girls #3*, 2004, Cibachrome, 120 x 150 cm
© Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois



Spandau Parks, *Rainbow Girls #2*, 2004, Cibachrome, 155 x 123 cm
© Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois



Spandau Parks, *Rainbow Girls #1*, 2004, Cibachrome, 123 x 155 cm
© Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois

VII

REEMPLOI, nom masculin

1. Rebâtir sur des fondations préexistantes.
2. Utilisation de matériaux issus d'une construction plus ancienne.

Chez Philippe Vandenberg comme chez Spandau Parks, on s'aperçoit que la destruction passe d'abord par le réemploi. L'image est détruite par la réutilisation du support. Pour autant, il ne faudrait pas réduire le recouvrement à du recyclage de toile. Quand la façade d'une maison se retrouve incendiée et endommagée, si les fondations sont toujours stables, on va préférer reboucher les trous et effectuer un ravalement avant de penser à remplacer les murs. Peut-être que la maison pourra tirer profit de cet événement en étant réhabilitée et transformée afin d'être optimisée. Nombre d'édifices qui subissent des incendies ou des dégradations profitent des travaux de reconstruction pour effectuer une modernisation. On reconstruit au même endroit, le même endroit, mais différemment. En effet, quand je décide de recouvrir un tableau, je détruis ce qui se trouve sur la surface de la toile pour la ré-exploiter tendu sur le même châssis. Le bénéfice de ce geste, c'est aussi de ne pas retomber dans la « peur de la toile blanche » et de pouvoir débiter une peinture sur une base préexistante, un circuit, une archive.

Les spolia ou réemploi, termes liés à l'architecture et à la construction, désignent la réutilisation de matériaux, d'œuvres d'art et monuments déjà existants comme matériaux de construction dans un nouvel édifice. Soit pour des raisons idéologiques, soit pour des considérations purement économiques. Ce phénomène d'appropriation désigne également l'utilisation d'œuvres d'art ou de pièces de monuments étrangers prises à l'ennemi pour embellir la ville du vainqueur en les intégrant dans de nouveaux ensembles. Bien que ce phénomène ait souvent été envisagé comme un particularisme de l'Antiquité, il concerne en fait toutes les



La fondation du massif du chevet de la cathédrale Notre-Dame-de-Nazareth prise à la suite de son dégagement en 1949 par le chanoine J. Sautel. (fonds J. Sautel, Service du Patrimoine de Vaison-la-Romaine).

époques. Les remplois les plus évidents sont découverts par la présence d'éléments anachroniques par rapport à l'édification même de la maçonnerie qui les intègre. On trouve, par exemple, de nombreux blocs antique sculpté dans les fortifications qui ont été dressées autour des villes d'occident dès la fin du III^e siècle. Ces remplois évidents peuvent évoquer une certaine volonté de mémoire. La pierre d'appareil prise sur des édifices anciens a été d'un usage pratique pour réaliser de nouvelles constructions, d'autant plus lorsque des ruines ou des bâtiments désaffectés étaient disponibles à proximité.



«Maison palimpseste», source inconnue.



Philippe Vandenberg, *Cyclus « Mama Svastika Revisited »*, 2002 - 2003, Huile et crayon sur toile, 140 x 105 cm
© Philippe Vandenberg Foundation, Photo: Joke Floreal

Philippe Vandenberg a recouvert certains tableaux en laissant une « marge » afin de laisser la trace du tableau réemployé. Ce tableau, *Cyclus « Mama Svastika Revisited »*, est représentatif de la façon dont Vandenberg va faire rentrer la violence de l'histoire dans son vocabulaire pictural. Ici, la marge agit exactement de la même manière qu'une pierre d'église réutilisée sur la fondation d'un musée ou d'une pierre tombale. Elle témoigne de la superposition de deux époques et de la fondation d'un nouveau monde par la destruction de l'ancien.

La destruction du passé porte en elle une chance de nouveau départ. Les ruines ont toujours été quelque chose de neuf, elles portent l'avenir. La ruine est ambivalente, elle peut être vue comme un effondrement de construction, mais aussi comme une fondation préexistante pour une nouvelle construction. Par le recouvrement, le peintre met son tableau « en ruine » comme pour retrouver l'essentiel de sa structure ; ce qui n'échappe pas à la destruction ; des fragments, des signes ; la peinture en tant que telle ; dépouillée de toute image.

Je me permets de faire une analogie entre le tableau *Cyclus* et un architecte du nom d'Albert Speer. Connu, pour être architecte et ministre allemand du troisième Reich, il était « l'architecte d'Hitler ». Il a écrit un essai dans lequel il présente sa théorie de la valeur des ruines. Elle consistait à concevoir des édifices officiels du Reich en fonction des belles ruines qu'ils produiraient « après des siècles d'abandon ». Ces édifices avaient pour ambition de se conserver 1000 ans. Ainsi, les bâtiments étaient conçus en anticipant leurs propres ruines, l'objectif était de faire en sorte que les monuments nazis subsistent et soient appréciés comme des choses majestueuses que la pérennité émeut et enthousiasme. Ces ruines avaient pour finalité d'être les dernières traces ou les derniers témoins de l'empire Nazi. Elles devaient alors pouvoir témoigner de la grandeur de cet empire et de la force d'un passé héroïque faisant ainsi croire à des décombres « imprévisibles ».

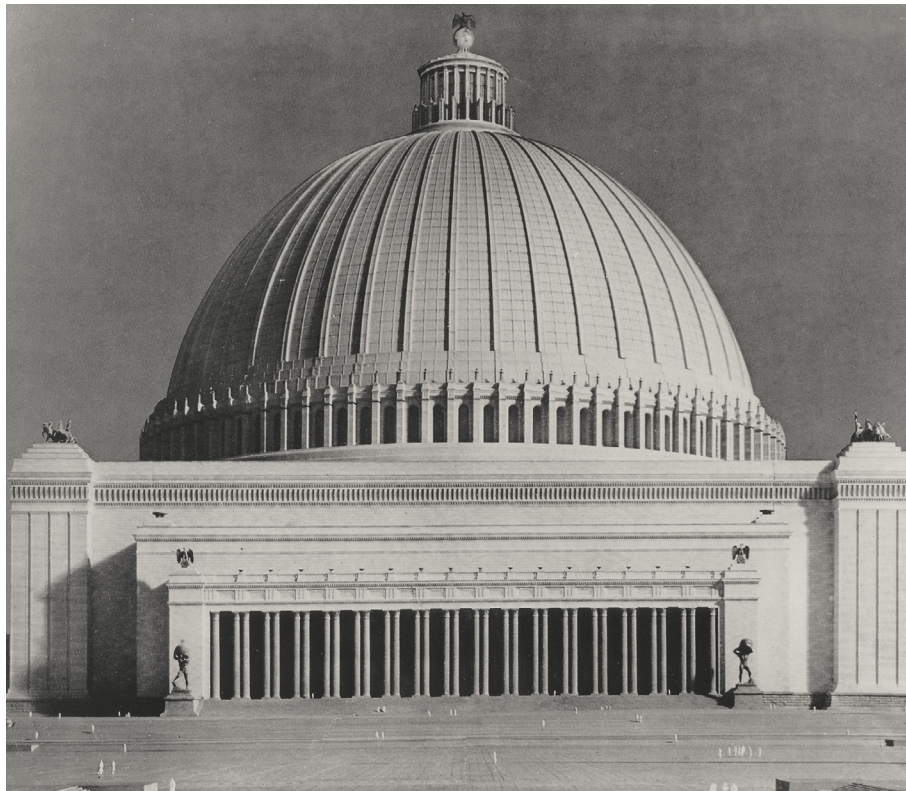
« Toute culture aspire aux stigmates glorieux de ses propres ruines. Les ruines, contrairement aux décombres imposés par l'ennemi, sont les traces honorifiques d'un combat, d'une résistance. Nombreuses sont les façades d'édifices publics, des murs de l'hôtel de Brienne à Paris à ceux de l'hôtel de Ville de Reims, qui ont été ravalées sans que soient « retouchées » les traces de balles ou d'obus. Celles-ci sont arborées comme autant de blessures ou de médailles, signes d'une destruction qui a été refusée à l'ennemi et d'un devenir ruine dont la nation a gardé la maîtrise. En enterrant sous les décombres l'Académie de Speer, les Alliés désiraient contrarier le devenir ruine fantasmé et programmé du monument nazi tout en oblitérant les marques de combat et donc d'héroïsme que ses façades arboraient. Les décombres bloquent l'écoulement du temps dont le monument a besoin pour gagner progressivement son état de ruine. Imposer les décombres au vaincu c'est lui interdire ses ruines propres, couper court à la chronologie patiente de sa mythification. »

Jean-Yves Jouannais, extrait de « L'Usage des ruines », 2012.



Philippe Vandenberg, détail de *Kein Titel*, 1996-2003, Huile sur toile, 50 x 40 cm
© Philippe Vandenberg Foundation, Photo: Joke Floreal

Les recouvrements de tableaux de Vandenberg agissent sur nous exactement de la même manière que ces murs ravalés qui ont conservé leurs cicatrices de guerre. En effet, les traces de la destruction des tableaux (recouvrement, grattage, effacement) font tout autant signes de combat et de résistance qu'une trace d'obus dans un mur. Tout comme ces édifices évoqués par Jean-Yves Jouannais, un tableau recouvert arbore à la fois la blessure de la destruction et la capacité à se reconstruire, il témoigne de la remise en cause et du changement d'attitude. Il nous présente la confrontation frontale de deux temps distincts ; celui du souvenir (image passée) et celui de la projection (image future). Deux états de pensées se retrouvent alors superposés et fusionnent. La pensée complexe et changeante de l'artiste est alors exposée sur le même plan. L'œuvre ruinée agit alors comme un marqueur temporel, elle devient un point d'ancrage dans ce temps disparu et un point de rencontre entre le passé et le présent. L'objet rongé, recouvert ou détruit, donne par excellence à voir l'œuvre du temps, une œuvre parfois négative ou tragique, sous ses trois principes : le passé ressurgissant, tel un souvenir, sa présence physique dans notre présent ainsi que sa disparition. En cela, la ruine est le temps à l'œuvre. D'ailleurs ne serait-ce pas l'une des seules façons de manifester le temps dans les arts plastiques ?



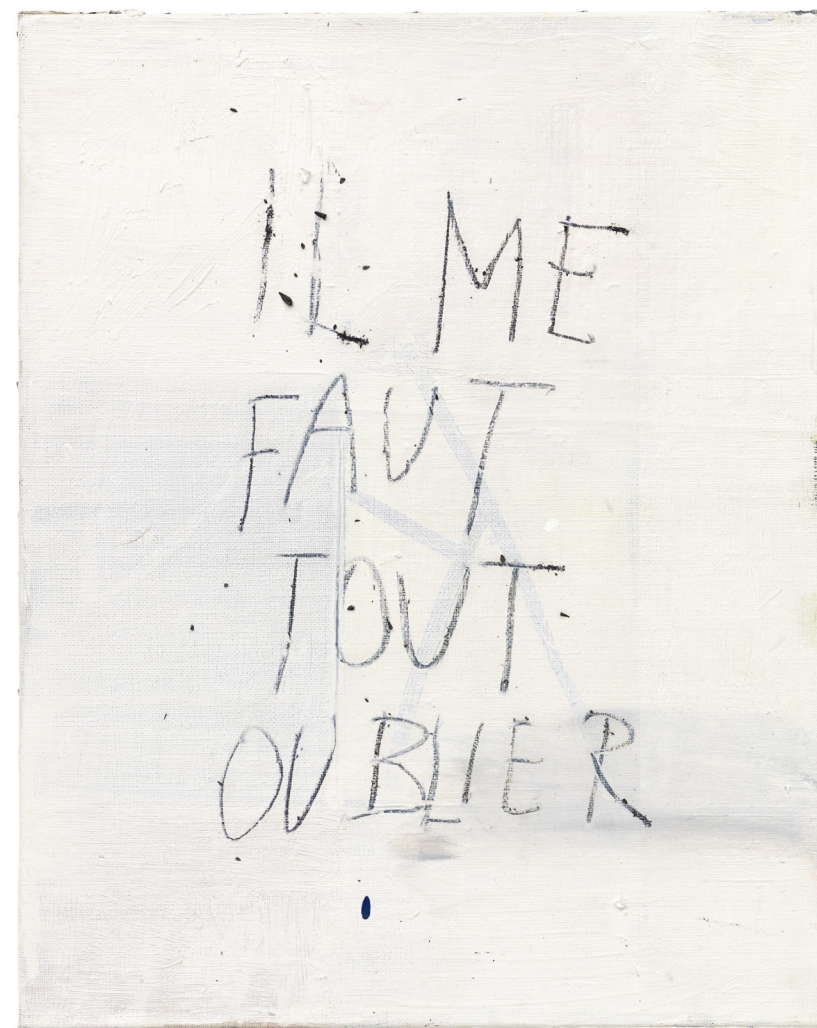
Maquette du Grand Dôme, projet architectural monumental d'Hitler et Albert Speer, il aurait dû voir le jour à Berlin sous le régime national-socialiste, dans le cadre de la réorganisation de la ville du projet Germania. Bundesarchiv Bild 146-1986-029-02

“ Le dessein d’Hitler était de créer des effets temporels et des témoins durables. Il avait coutume de dire que si, dans quelques siècles, son empire s’écroulait, les ruines de nos constructions témoigneraient encore de la force et de la grandeur de notre foi. Il ne lui est jamais venu à l’esprit qu’il allait rater l’une aussi bien que l’autre. Lorsque son règne s’effondra après quelques années seulement, les palais et les arènes — à ses yeux gages de l’histoire — avaient sombré aussi. ”

Albert Speer, 1978 cit. Albert Speer: Architecture 1932-1942, p.10

VIII

« Petite étude svastika » est un tableau peint entre 2002 et 2003. Il s'agit d'un tableau recouvert. Ici, un simple monochrome blanc vient couvrir la totalité du tableau, sans effet de couleurs, d'empâtement ou autre. Il s'agit du recouvrement à sa forme la plus simple : un auto-effacement qui fait volonté de retrouver la toile blanche de l'avant peinture. Le tableau est quasi effacé par un dépôt unique de matière blanche, de façon à créer une transparence. La couche recouverte est encore visible, on distingue un K à l'envers, sûrement le K de Kamikaze. Vandenberg inscrit cette phrase au premier plan : « Il me faut tout oublier ». Cette « note à lui-même » non pas peinte, mais écrite fragilement au fusain, agit comme un mantra. Ce recouvrement crée une absence, le tableau du dessous est encore visible, mais trop trouble pour qu'on puisse y accéder. Le recouvrement par le blanc est pour moi le plus beau, couleur paradoxale, c'est justement celle qui possède le moins de qualité de recouvrement, elle reproduit alors cette volonté de remonter le temps, de regagner la surface initiale du support de la toile. Le blanc symbolise à la fois le vide, le commencement et la pulsion de vie. C'est la non-couleur et en même temps la somme de toutes, le blanc, c'est le lieu où émerge la couleur. À l'inverse, le recouvrement par le noir ; symbole de l'absence totale de lumière ; semble agir comme un renoncement. Le noir, c'est là où nous ne pouvons plus discerner les choses, où tout est réduit à une masse informe. On l'associe par conséquent au chaos, à la peur, à l'ignorance, au chagrin et à la mort. En peinture, c'est la couleur qui possède le plus de qualité de recouvrement, le noir permet de tout recouvrir, comme un rouleau compresseur, tout est pris dedans et anéanti. C'est la pulsion de mort. Mais dans toutes les religions et mythologie, les ténèbres précèdent la création. Au plus profond de la nuit brille la lumière de la création. La nuit porte conseil et contient la promesse de l'aube. Le noir est donc également la couleur de la substance universelle (ce qui persiste en soi), et de la matière première.



Philippe Vandenberg, *Petite étude svastika*, 2002-2003, Huile et fusain sur toile, 50 x 40 cm

© Philippe Vandenberg Foundation, Photo: Joke Floreal



*Philippe Vandenberg, **La misère du jour III**, 1996-1999, Acrylique, sang et crayon sur toile, 135 x 175 cm
© Philippe Vandenberg Foundation, Photo: Joke Floreal*



*Philippe Vandenberg, **Le jardin**, 2001, Huile sur toile, 200 x 195 cm
© Philippe Vandenberg Foundation, Photo: Joke Floreal*



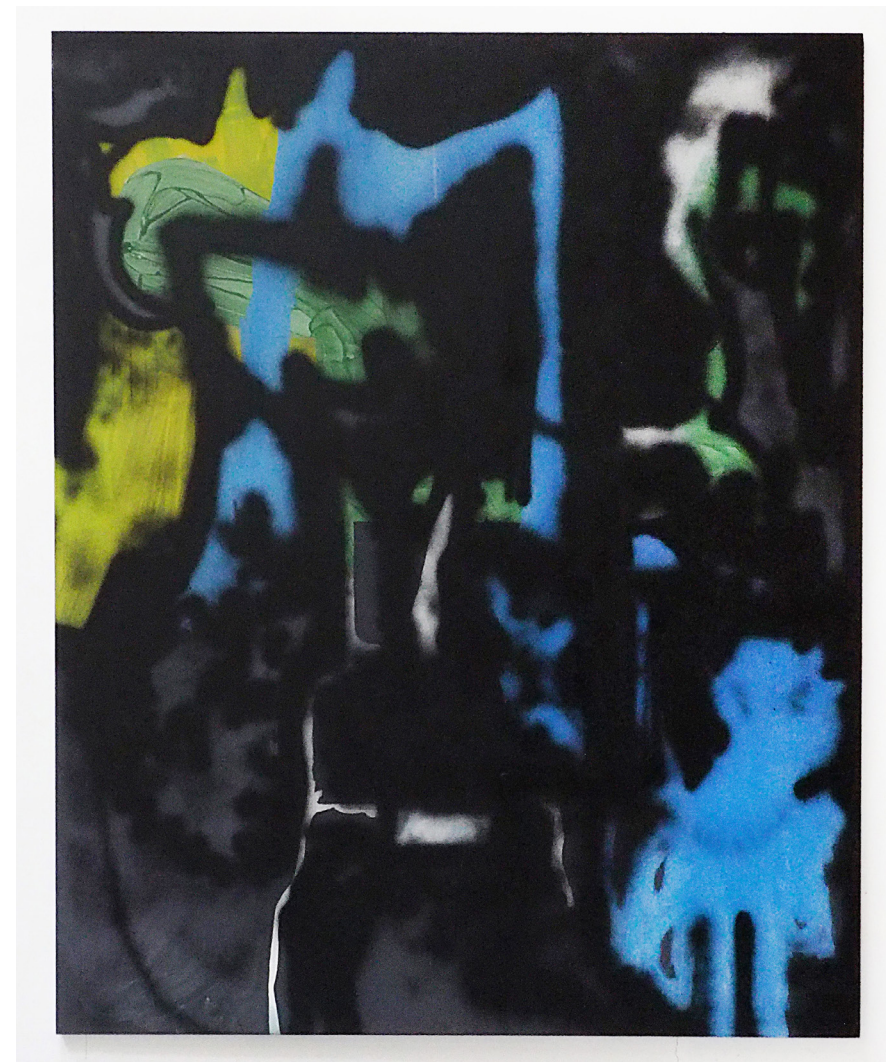
Joe Bradley, **Day World**, 2018, Huile sur toile, 211 x 269 cm
© Joe Bradley. Photo : Rob McKeever



Eddie Martinez, **Lip service**, 2015, Huile sur toile, 182 x 274 cm
© Eddie Martinez



Walter Swennen, *Spook*, 2003, Huile sur toile, 140 x 120 cm
© Walter Swennen, Galerie Xavier Hufkens



Swann Ronne, *Black Veil*, 2017, Acrylique et spray sur toile, 162 x 130 cm
© Swann Ronne



Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawings*, 1953

Philippe Vandenberg a détruit de grandes parties de son travail. Comme on a déjà pu le voir, de nombreuses toiles ont été surpeintes en l'espace de plusieurs années, il y en a aussi d'autre dont l'artiste racle carrément la matière jusqu'à la toile nue, blessée, écorchée, laissant apparaître le support (Erased Painting). Sur la toile « Z.T. (tableau effacé) », en regardant de plus près, certaines écailles sont encore visibles. Des restes de l'ancienne couche, huileuse, laissent apparaître le support nu comme à travers un nuage. Ici, on pourrait dire qu'on a à faire à un recouvrement en négatif, c'est-à-dire une soustraction de la matière. Bien qu'il s'agisse d'un processus long et laborieux, le résultat de ce tableau donne lieu à une œuvre manifeste.

Z.T. (tableau effacé) s'apparente à Erased De Kooning Drawing (1953) de Rauschenberg qui lui est plus irrespectueux et provocateur en effaçant l'œuvre d'un autre, celle de Willem de Kooning.

Néanmoins, il s'agit chez les deux artistes du même paradoxe, à savoir qu'une image gommée ou effacée reste toujours une image. Le processus de la négation laisse des traces, quelque chose résiste, ne se laisse pas éliminer. On peut donc dire qu'on découvre dans la destruction, l'indestructibilité de l'image.



Philippe Vandenberg, *Z.T. (Tableau effacé)*, 1989 - 2002, Huile sur toile, 227 x 227 cm
© Philippe Vandenberg Foundation, Photo: Joke Floreal

IX

CAVIARDER, verbe trans.

1. Action de caviarder, suppression (d'un mot, d'un passage) par oblitération à l'encre noire.
2. Le terme caviardage est utilisé dans le milieu de l'édition ou la presse pour décrire la façon dont certains écrits, de quelque nature que ce soit, sont retravaillés afin de couper des parties jugées impropres à la lecture.

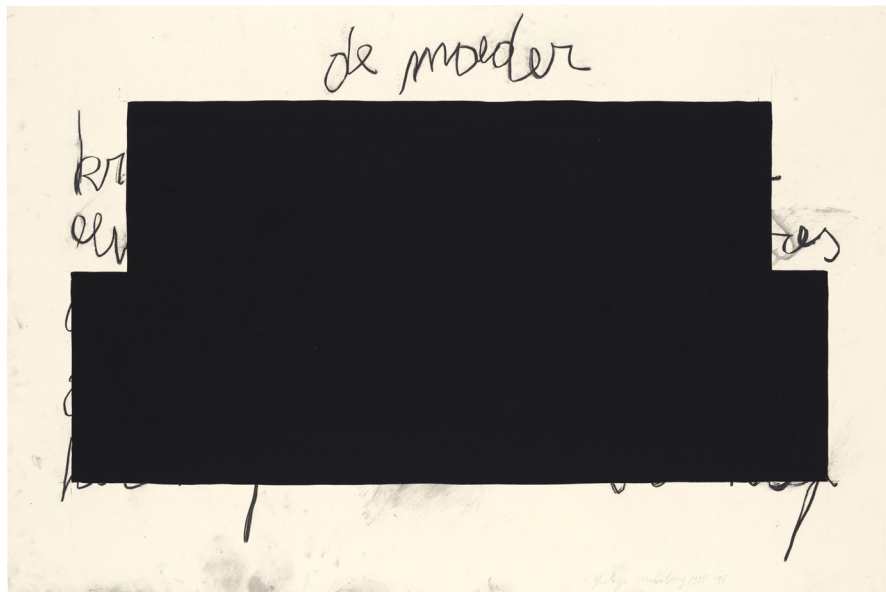
Une autre tactique de destruction de l'image passe par cette forme de recouvrement particulière, le caviardage. Lié à la censure, ce recouvrement a lieu sur du texte afin de ne pas permettre sa lecture. On retrouve ce procédé chez Vandenberg, qui l'utilise de différentes manières. Le texte peut être bouché par des formes géométriques opaques, il peut aussi être raturé ou effacé. Ce geste et son résultat sont très proches des recouvrements de graffitis évoqués plus tôt. Les graffitis généralement recouverts sont en réalité des tags, il s'agit le plus souvent de lettrages qui font signature que de fresque ou de mural. Il s'agit donc de mots peints : noms, blases et alias en tout genre. Sur les toiles de Vandenberg, comme sur les murs des villes, la matière s'accumule et les mots se superposent. Ces deux pratiques rappellent les manuscrits sur parchemin que les copistes du Moyen-âge effaçaient pour les recouvrir d'un second texte. Ces supports appelés Palimpseste ont la caractéristique de laisser supposer et apparaître des traces de versions antérieures. En effet, les caractères inscrits étaient effacés en grattant, afin de pouvoir réutiliser le parchemin, qui était rare et coûtait cher à l'époque. Quand les graffitis sont recouverts par les graffeurs eux-mêmes, ils le sont pour des raisons de emploi, la peinture s'adapte au mur et non l'inverse. Quand ils sont recouverts par les agents municipaux, ils le sont pour des raisons de contrôle et de propreté. Et pour le



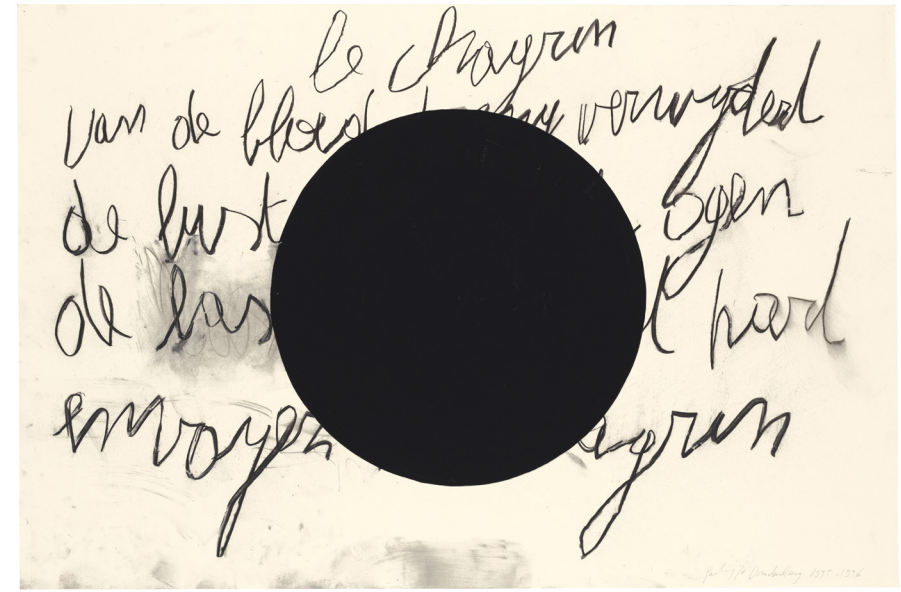
Page typique du palimpseste d'Archimède, 287-212 av. J.-C.

peintre sur son tableau ? Pour quelles raisons caviarde-t-il son texte ? Par esthétisme ? Pour se masquer ? Pour détruire sa pensée ? Serait-ce pour signaler un problème d'adéquation entre la perception du vécu et sa traduction dans le langage symbolique ?

Dans la pratique de Vandenberg et celle de Walter Swennen, peintre belge de la même génération, le texte est extrêmement important. Chez ces deux peintres (qui se sont mutuellement influencés, je crois), il y a souvent des phrases angoissées gribouillées qui me donnent l'impression qu'il y a une résistance avec un ennemi intérieur. L'un comme l'autre utilise le texte comme graphique et diagrammes, ils ont réussi à couler le langage écrit dans un monde d'objets images. La structure est alors privilégiée par rapport à la lisibilité.



Philippe Vandenberg, **Kein title**, 1995-1996, gouache, fusain et crayon sur papier, 73 x 110 cm
 © Philippe Vandenberg Foundation, Photo: Joke Floreal



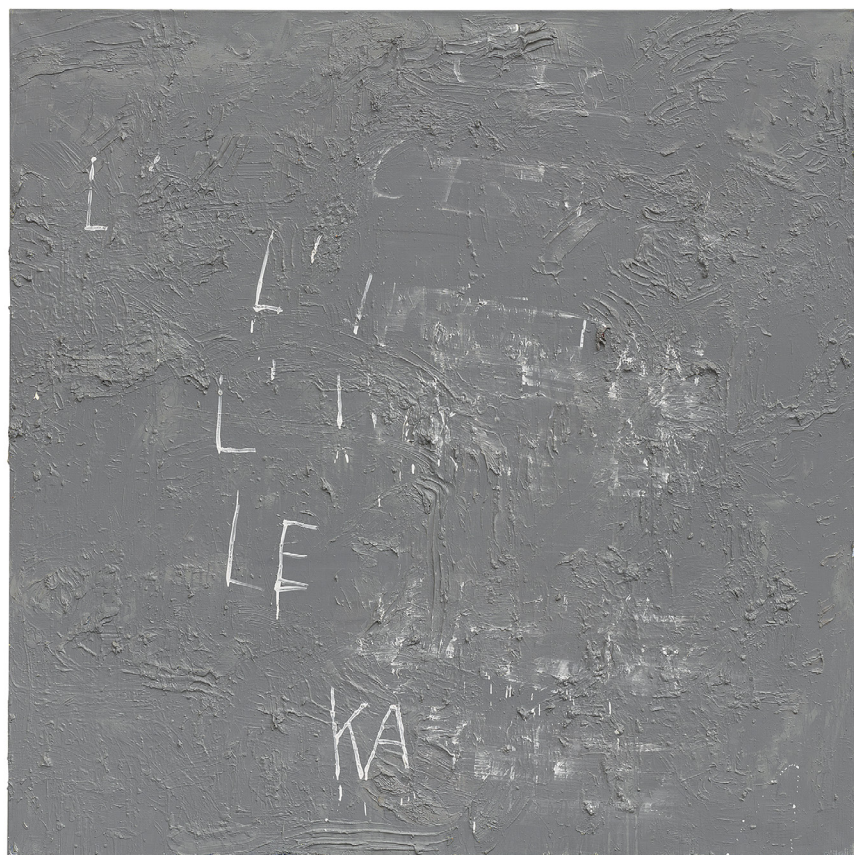
Philippe Vandenberg, **Kein title**, 1995-1996, gouache, fusain et crayon sur papier, 75 x 110 cm
 © Philippe Vandenberg Foundation, Photo: Joke Floreal



Walter Swennen, **I.M. Fidel**, 2016, Acrylique et huile sur toile, 130.5 x 160.5 cm
© Walter Swennen, Gladstone Gallery



Michel Majerus, **Depression**, 2002, acrylique sur toile de coton, 279,5 x 399 cm
© Michel Majerus Estate



Philippe Vandenberg, *L'important c'est le kamikaze*, 1989-2005, Huile sur toile, 200 x 200 cm
© Philippe Vandenberg Foundation, Photo: Joke Floreal



Walter Swennen, *Defekt*, 2015, Huile sur toile, 60 x 70 cm
© Walter Swennen, Galerie Xavier Hufkens



Un pilote attache son «hachimaki» avant de s'envoler pour son ultime mission, source inconnue.

X

Le titre de l'exposition de Philippe Vandenberg vu à Hambourg, « Kamikaze », reprend un terme qu'utilise l'artiste pour décrire la conviction selon laquelle détruire le passé lui permettait de nourrir en permanence sa créativité. L'artiste en fait un concept et une méthode de travail radicale. Elle implique que la créativité n'est possible que par la destruction délibérée de ce qui s'est passé auparavant. Durant toute sa vie, Vandenberg est resté fidèle à lui-même et n'a cessé de tout remettre en question et de repartir à zéro. Il a appliqué ce principe de la « table rase » pendant quatre décennies. « L'important, c'est le kamikaze » : c'est en quelque sorte le credo de toute sa création.

« Kamikaze », étymologiquement « vent divin » en japonais, est à l'origine un terme militaire désignant le sacrifice de jeunes volontaires japonais qui fonçaient, à bord de leurs avions chargés d'explosifs, sur les bâtiments de la marine américaine pendant la Seconde Guerre mondiale. Vandenberg pouvait s'inspirer d'images tirées de l'actualité comme des portraits de Yasser Arafat. « Le personnage l'intéressait, raconte sa fille Hélène : « Beaucoup détestaient Arafat et, pourtant, celui-ci était toujours souriant. On le qualifiait de terroriste, mais l'artiste aussi est un terroriste, pensait mon père, qui doit détruire pour reconstruire. »

La tactique du kamikaze devient donc un processus de travail, qui accepte la nécessité de la destruction de l'ancien et du sclérosé pour la création du neuf. Vandenberg l'encourage comme état d'esprit et forme de pensée : « [...] détruire sa propre pensée est tout aussi important. Il faut être mobile. Rester absolument mobile ! »

Ce processus se caractérise par le changement radical de direction, et plus particulièrement par une flexibilité de la pensée.

Brigitte Kölle nous explique que pour Vandenberg rien ne continue d'exister, mais tout est soumis à la radicalité du devenir et du déclin, de la naissance et de la mort. La pulsion de création et de destruction

réunit les pôles opposés auxquels la vie humaine est confrontée : la simultanéité de l'amour et de la haine, de la beauté et de la laideur, de l'innocence et de la faute. Son ambition de toujours se réinventer et créer du neuf, il n'a finalement pas pu la réaliser. Les dépressions et le sentiment d'aliénation, d'isolement et de solitude étaient insurmontables (KAMIKAZE par principe, 2018).

« Le processus créatif consiste en grande partie en destruction. Le résultat de la quête, l'œuvre donc, est toujours temporaire ; de toute façon, de la destruction, des débris d'une toile naît la suivante. Car le définitif est inhumain. Je veux dire : rien d'humain n'est définitif en dehors de la certitude de mourir et la mort est le trampoline vertical contre lequel l'œuvre rebondit sans cesse. »

Philippe Vandenberg, « Sur le chemin dans une cage est un homme, les mains rouges », publié dans « Philippe Vandenberg : Œuvre 1995-1999 », 1999, p. 252.

« Le dessin est toujours à l'origine du tableau, mais le dessin n'est jamais une esquisse du tableau. Un tableau est nommé œuvre. Un dessin est plutôt un éclaircisseur, une sorte de préparateur de terrain. Dans le dessin, dans l'acte de dessiner, il y a une spontanéité qui le rend plus subtil. Chaque tableau est la constatation du déplacement d'une limite. Rater un dessin ne tire pas à conséquence. On froisse le papier, on le jette et on recommence. Rater un tableau est une tragédie ».

Philippe Vandenberg, « La peinture m'exerce à naître, m'exerce à mourir », publié dans « Philippe Vandenberg : Œuvre 1995-1999 », 1999, p. 238.

« Étant jeune artiste, on ne se sait pas encore ce qu'est la mort, mais les choses se mettent à changer quand on est prêt à perdre. Le pas vers l'extérieur commence par la mort : mourir, dans le sens de pouvoir sacrifier ce que l'on a réalisé. Le sacrifice est lié à l'idée d'échange d'énergie créatrice et à la victoire de l'esprit sur l'instinct. Mais le sacrifice va également de pair avec la douleur indispensable, la douleur de la perte ».

Philippe Vandenberg, « La peinture m'exerce à naître, m'exerce à mourir », publié dans « Philippe Vandenberg : Œuvre 1995-1999 », 1999, p. 235.



Albert Oehlen, *Hey*, 2007, Huile, acrylique et papier sur toile, 230 x 200 cm

« J'ai été peintre comme j'ai été gosse, longtemps. Faute d'un langage maternelle, je suis entré en peinture pour formuler les questions, les demandes. Mais les questions posées, les demandes exprimés, où trouver les réponses ? Et je suis devenu un peintre d'embouteillage, un peintre d'exil. Un peintre de grandes crucifixions d'embouteillage en dedans de la toile, qui déchire la peau de la belle peinture. Suis-je encore innocent ?

Je n'aime plus que les nègres. Les nègres de la peinture. Ceux qui vont d'accidents en accidents, les errants, les analphabètes, les hantés, les estropiés, les bornes, les boiteux, les crocodiles dans le désert. Les étonnés, les désabusés. Ceux qui, comme les arbres, souffrent de la sève et ne sentent pas la chute des feuilles. Sommes-nous encore innocents ?

Le nègre est innocent. Il a raté son coup. Le coup du pinceau qui brosse de la peinture comme il faut. Dans ce sens-là, il est un peintre raté, comme moi. Il s'est arrêté au bon moment de faire ce qu'on attendait de lui. Le possible à ce moment-là est devenu effroyable.

Une toile, c'est un délire sur carré blanc. Tout délire est un travail inouï pour essayer de se reconstruire, de s'inventer un semblant d'unité, de se prouver qu'on est une totalité. C'est une tâche jamais terminée, jamais finis ; il faut le courage de s'avouer : « Nous sommes en pièces. »

Que reste-t-il à faire ? Scruter, rien d'autre que scruter. Mais scruter quoi ? La peau ? La hantise de ce qui se passe derrière la peau de la peinture ? Et pour cela, s'arranger avec le temps. Remplir le temps d'attente.

Ici, une vie d'homme, une vie de peintre ne compte pas.

Ce que je cherche en peinture, dans la peinture, c'est un témoin sur le chemin de mon désir. L'icône est mon témoin, parfois mon témoignage.

Ce qui me nourrit dans ma recherche, c'est l'étonnement ; je ne le trouverais qu'au-delà des limites du possible, en dehors de la norme de ce qui peut se faire. L'homogénéisation est une mise à mort, et les normes n'acceptent jamais le hasard.

Le peintre n'a pas le choix. L'attente. Là, le peintre doit s'arranger avec le temps. C'est un problème pressant. Il y a urgence. Le tableau se fout du temps et le temps s'en venge sur le peintre. Une seule icône coûte facilement une vie de peintre.

Un ange sur la route : le hasard. Pas facile, le hasard. On ne le connaît pas. C'est un ange à la tête de chien et laisse le peintre choisir dans son immense panier. Là, il y a du choix !

Fait gaffe nègre, fais le bon choix : le cadeau du hasard qui t'aiderait à rendre la répétition nouvelle.

Je sais – je te connais – que tu ne peins pas à cause des catastrophes, mais malgré elles, qui te cerne et ne te lâcheront jamais. Et c'est là l'attitude juste : il faut peindre le drame non à cause de, mais malgré.

Rien de sert de gueuler, il suffit d'attendre. Mais l'attente use son homme. L'attente, c'est la tension ininterrompue où plus personne ne peut te voir. C'est le rongement par le vide absolu. Toujours la solitude. Alors parfois la toile vient, l'icône, comme une dame en visite. Sans rendez-vous, elle frappe à la porte. Tu as avantage à être là. Présent, prêt. Braguette fermée et clés à la main.

La solitude, c'est fabriquer l'attente. À tout hasard l'âme est dans la patience. Le possible est effroyable. Blesse ta peinture, sa blessure me guérira. L'innocence, c'est justement : ne jamais éviter le pire. »

Philippe Vandenberg, **La lettre au nègre**, Paris, 2003



Christophe Steinbrener & Rainer Dempf, *Delete!*, Vienne, 2005

XI

J'ai, pour l'instant, parlé de ce qu'était le recouvrement du point de vue technique et théorique en peinture, mais je crois avoir évité un questionnement... Et c'est sans doute le cœur du sujet : pourquoi recouvre-t-on les choses ? Aussi bien les corps, les espaces que les objets ? Que faisons-nous exactement quand nous recouvrons de tissu le corps des femmes ? Quand nous recouvrons de terre le corps d'un défunt ? Quand on recouvre un objet d'un drap ? Pourquoi exécutons-nous ce geste et pourquoi nous le répétons ? A-t-il une signification psychologique ? Est-ce pathologique... ? Difficile de faire une réponse commune à toutes ces questions... Mais elles m'évoquent plusieurs choses en dehors du champ de la peinture.

Mon père est récemment décédé, soudainement, et loin de moi. Je l'ai appris par un coup de téléphone. Avec mon grand frère, nous avons fait le trajet dès que nous l'avons su. Cette nouvelle réalité était inimaginable. Pendant ces dix-heures de voyage interminable, il n'y a pas eu une seule seconde sans que je ne cesse de tourner et retourner dans mon esprit le moment où je découvrirais son corps sans vie. Où ? Quand ? Comment ?

Un grand nombre de questions que je ruminais étaient formelles. À quoi ressemble un corps mort ? Comment nous est-il présenté ? Peut-on refuser d'assister à cette exhibition ?

Je n'avais que des images de films de série Z en tête, toutes plus idiotes et angoissantes les unes que les autres : le corps nu allongé sur un plateau métallique sorti d'un long tiroir de morgue, ou présenté au milieu d'une grande salle blanche vide remplie de lumière, ou dans un faux décor négligé : au lit sous la couette...

Toutes ces questions me permettaient d'éviter la plus angoissante de toute : qu'allait me provoquer la vision de mon père mort ?

En arrivant, on m'a conduit jusqu'à la devanture d'une pompe funèbre. Il ne s'agissait de rien de plus qu'une boutique, elle était là, en pleine rue, comme si de rien était. Je veux dire : les voitures circulaient, les passants marchaient, certains s'arrêtaient pour se saluer, d'autre sortaient de la boulangerie, souriant, baguette sous le bras.

Comment pouvait-on partager le même espace ?

C'était d'une immonde banalité. J'attendais en fumant une cigarette devant la vitrine, on pouvait voir des petites plaques funéraire pré-écrites « Pour toi Jeannette », « On ne t'oubliera jamais », des urnes de toutes les couleurs, gerbes en plastoc et autres fleurs artificielles affreuses.

On m'explique que la «chambre funéraire» est à quelques mètres. C'est ici que les corps des défunts sont accueillis en attendant leurs inhumations et c'est ici qu'on peut les voir. Mais notre corps à nous, n'était pas préparé, il y avait des formalités à remplir avant.

Le gérant nous emmène, mon frère et moi, dans l'arrière-boutique où les différents cercueils sont exposés. Ils sont présentés comme s'ils étaient encastrés dans les murs, les uns sous les autres avec un petit cartel à coté, sur lequel est précisé le fabriquant, les matériaux, le style et le prix. Il faut donc commencer par choisir le bois et la forme du cercueil. Trapu ? Étroit ? Rectangulaire ? Hexagonal ? Parisien ? Lyonnais ? Coffre ? Ou plutôt Tombeau ?

- « Hum... Oui. »

Il y a aussi la possibilité de choisir la couleur et la matière du capiton. Tout est personnalisable.

– « Campanule bleu ? »

Ok. Il faudra choisir une tenue ; quelque chose qui cache le cou serait une bonne idée, l'autopsie à laisser des traces.

- « Ça tombe bien, je pensais justement au pull à col roulé bleu marine, celui en laine mérinos extra-doux que je lui ai acheté le mois dernier, pour Noël. »

Il est aussi possible de déposer des objets dans le cercueil pour accompagner le défunt, lettres, objets symboliques, bijoux... À votre souhait. Tous ces paramètres esthétiques me donnaient une utilité. Je sortais de ma léthargie, j'étais investi et réfléchissais presque comme à l'atelier. Le choix du bois, la forme du ~~châssis~~ cercueil, les textures, les couleurs, leurs sens et significations, le message adressé. Ou plutôt, j'étais dans

un magasin Boesner avant d'aller à l'atelier, je regardais le matériel disponible à l'achat, celui avec lequel il fallait que je m'arrange pour concrétiser au mieux l'image mentale du tableau qui représenterait mon père sur son lit de mort. Était-ce une « déformation professionnelle » ? Après avoir attendu que les thanatopracteurs aient préparé le corps, nous nous sommes rendus dans cet endroit. C'était dans une petite impasse perpendiculaire aux pompes funèbres, il y avait une porte blanche à côté d'une porte de garage où le corbillard était garé. Ce n'était pas une Jaguar Type E comme dans Harold et Maude, mais un Citroën Jumper. Il y avait une entrée qui donnait sur plusieurs chambres, elles avaient toutes la même porte, fermées avec un numéro différent sur chacune. Il y avait une carte magnétique à badger pour rentrer, comme à l'hôtel. J'ai attendu un moment dans le couloir, je n'étais pas prêt à ouvrir la porte et encore moins à voir ce qu'il y avait derrière. Un membre de ma famille y est allé.

À peine la porte de la chambre funéraire entrouverte, mon œil n'a pas pu s'empêcher de filer dans sa direction. L'entrevision de mon père inanimé m'obligea à détourner les yeux instinctivement. Ce n'était pas du tout comme ça que j'avais imaginé les choses. Jamais une image ne m'avait provoqué une telle peur. Pourtant, elle était bien plus douce que toutes celles auxquelles j'avais pu penser, la différence, c'est que celle-ci était réelle, palpable.

Ça m'avait suffi, je n'avais plus envie d'y entrer. J'en parlai à mon petit frère de dix ans, en espérant le convaincre. Mais plus insouciant et courageux que moi, il a lâché ma main pour s'approcher du lit, comme hypnotisé. Impossible pour moi alors de ne pas l'accompagner, par réflexe, j'ai mis ma main devant ses yeux (comme quand on anticipe une scène de film violente), puis après quelques secondes il l'a retiré lui-même.

La première chose qui me marqua, bizarrement, était de voir mon père rasé de près et les cheveux peignés, comme s'il sortait de la salle de bain. Cependant, il avait quelque chose d'effrayant, ses paupières n'étaient pas comme d'habitude, elles s'étaient affaissées, comme s'il n'y avait plus rien en dessous. La seule chose qui m'était vraiment familière, c'était ses mains, des mains larges et fortes qui savaient tout faire, elles étaient bien en évidence, croisées et posées sur le haut de son abdomen, mais elles étaient raides et bleues. Les voir ainsi me questionnait sur la

façon dont elles avaient été placées là. J'imaginai les gestes des thanatopracteurs. Comment s'y étaient-ils pris ? Avaient-ils dû exercer une quelconque force pour réussir à joindre ainsi ses doigts ?

Je me suis recueilli et je suis sorti dehors.

Je comprenais bien que tous ces éléments de nettoyage tentaient d'évacuer la mort, mais, pour ma part, les cheveux coiffés et le teint maquillé n'avaient aucun pouvoir de consolation face aux paupières affaissées qui signifiaient des globes oculaires déshydratés. Cela donnait par projection l'image des orbites vides des crânes. Il s'agissait en fait d'un nettoyage très présomptueux qui souhaitait défier la nature, retarder la dégradation du corps et donner l'illusion du repos. À moins d'être très myope, il y avait peu de chance que ça marche... Mais disons que ça fait passer la pilule.

L'enterrement, lui, est beaucoup plus simple et soulageant. La mise en terre agit comme un pansement. On recouvre et protège la blessure en attendant qu'elle cicatrise. En le faisant disparaître dans le sol, on a aussi la sensation qu'on protège le corps de possibles agressions extérieures. C'est d'ailleurs l'une des similarités à tous les objets recouverts. Quand on recouvre un objet, un espace ou un corps, on le fait bien souvent avec la volonté de le protéger des agressions. C'est en tout cas ce qu'on imagine, mais ce qu'on protège réellement : c'est soi. Je m'explique : quand on recouvre le corps d'une femme, quand un fou recouvre les murs de sa chambre d'asile, quand on recouvre de terre le corps d'un défunt, nous le faisons pour nous faire oublier quelque chose. Nous essayons d'oublier les émotions provoquées par l'objet recouvert ; excitations, désirs, pulsions, peurs, blessures, tristesse, angoisses, honte. Il s'agit de notre réalité intérieure, qui, si elle est impossible à faire disparaître, peut être refoulée de cette façon.

Nous nous protégeons alors de nos propres émotions, ce recouvrement apaise les douleurs d'une sur-stimulation et calme les angoisses.

Mais c'est souvent en cachant quelque chose, qu'on se découvre.

« Couvrez ce sein que je ne saurais voir : - Par de pareils objets les âmes sont blessées, - Et cela fait venir de coupables pensées. »
Tartuffe, Molière.



Source inconnue.



*David Ostrowski , **Political Paintings**, 2019, Acrylique et laque sur toile, 201 x 151 cm*

XII

Quand j'ai commencé à écrire mon mémoire, je l'ai donné à lire à ma mère, étonnée par le choix de mon sujet, elle m'a rappelé que petit, déjà, je recouvrais mes peintures. Elle me rappela qu'à chaque fois que j'allais chez ma grand-mère, elle me faisait peindre pour m'occuper. Elle posait sa boîte à outils en plastique sur la table du salon, j'y piochais pinceaux, rouleaux mousse et tubes de peinture et je peignais sur des grandes feuilles de papier. Le problème, c'est que je ne savais pas m'arrêter... Et que je finissais toujours par tout massacrer en ne laissant sur la feuille qu'une bouillasse « caca d'oie ». J'étais encore innocent... Ma grand-mère, agacée par ce gâchis, restée assise à côté de moi pour m'empêcher de récidiver. Dès qu'elle jugeait que je devais m'arrêter, elle me retirait la feuille des mains, la mettait dans un coin sur le sol pour la laisser sécher et m'en redonnait une autre. Je me souviens, très précisément, d'un jour où j'avais peint une voiture rouge sur un fond bleu (inspiré par le couvercle d'une boîte de puzzle de Ferrari F 40 qui traînait dans un placard), elle était belle, mais la perspective n'était pas bonne, trop maladroite...

Tarabusté par cette donnée, j'ai barbouillé la voiture rouge avec mon pinceau, donnant ainsi un méli-mélo de bleu et rouge ; une mauvaise barbouille violet ; un Albert Oehlen sans le lyrisme... Le plus drôle, c'est que je me souviens encore plus précisément du sentiment que cela m'avait provoqué ; la culpabilité enfantine d'avoir fait une grosse bêtise et l'extrême mélancolie d'avoir fait disparaître cette image, qui après coup était très bien. Ce désir de destruction et de nouveau départ serait-il ancré très tôt en nous, les humains ? Est-ce similaire à la façon dont les enfants qui jouent à élever une tour avec des blocs de bois, et qui, si elle ne s'est pas effondrée toute seule, la démoliront juste pour le plaisir ?

Le recouvrement, symbole de la pulsion de mort, se traduit par le désir d'anéantir l'image, mais il est aussi réalisé pour créer un renouveau, une renaissance. L'énergie créatrice se retrouve en confrontation avec l'énergie de la destruction.

« Car les premières choses auront disparu. (...) Voici, je fais toutes choses nouvelles. »

Le principe divin se résume ainsi ; d'abord j'ai tout créé, puis j'ai tout détruit, et à présent je renouvelle tout. Nombreux sont les artistes qui ont associé leur énergie créatrice à la volonté de la destruction. L'Américaine Louise Bourgeois (1911-2010) a un jour décrit ce phénomène de façon laconique par les mots « I Do, I Undo, I Redo ».

En psychanalyse, l'expression de la pulsion de vie, Eros, rivalise avec Thanatos, la pulsion de mort. C'est Sigmund Freud qui introduit cette notion dans un ouvrage de 1920 intitulé *Au-delà du principe de plaisir*. L'expérience de la Première Guerre mondiale, qui a libéré chez l'homme une mesure inédite de volonté de destruction, a joué un rôle particulier dans son développement. Il est cependant nécessaire de faire une distinction entre la pulsion de mort et la pulsion mortifère.

Slavoj Žižek, philosophe et théoricien slovaque, corrige Freud : « La pulsion de mort n'a rien à voir avec la poussée vers la destruction et l'auto-effacement, le désir d'un retour à l'absence inorganique de toute tension vitale. Elle se présente au contraire comme l'exact opposé de la mort, elle désigne la vie éternelle, 'morte-vivante' elle-même, le terrible sort de l'individu pris dans le cycle répétitif et l'infini, de l'errance dans la culpabilité et la souffrance. Le paradoxe de la pulsion de mort freudienne tient ainsi au fait qu'elle est le nom par lequel Freud désigne son contraire. »

La compulsion de répétition désigne alors l'impulsion humaine à répéter les pensées, les actes, les situations et les scènes impréparées, désagréables, voire douloureuses.

Avec du recul, ce sentiment de culpabilité et de mélancolie décrit précédemment dans mon souvenir d'enfance est le même que celui que je ressens encore aujourd'hui, 20 ans plus tard, en recouvrant un tableau. Je sais que c'est une erreur, mais je ne peux pas m'empêcher de la commettre. Il s'agit d'une maladresse que je commets toujours dans un empressément extrême. Il y a urgence, donc je me précipite. Ceci dit, j'ai

conscience que le fait de continuer à la répéter n'en fait plus une erreur, mais bien une décision.

Cette hâte est caractéristique du moment où la décision du recouvrement est prise. C'est un acte pulsionnel dont seule son exécution réduira la surcharge d'énergie ressenti.

Ce mémoire ne se terminera pas par une réponse véridique ni par une synthèse de tout ce que j'ai déjà évoqué. Le recouvrement dans l'histoire de la peinture est une pratique universelle, pour autant, je sais qu'il est appliqué pour des raisons et des significations différentes en fonctions des peintres. Il peut être utilisé comme stratégie artistique puisqu'il appartient, comme le repeint et l'effacement, au canon de l'esthétique. J'aurais pu m'appuyer sur d'autres peintres comme Joe Bradley, David Ostrowski ou Michel Majerus. Je m'en suis abstenu. La singularité de Vandenberg, c'est d'avoir à un moment de sa vie quitté l'esthétique pour essayer de se faire mieux comprendre.

Hans Theys, critique d'art et commissaire belge, a observé que Walter Swennen, peintre belge de la même génération que Vandenberg, détruisait de splendides tableaux parce qu'il les trouvait trop beaux, comme si cette beauté pouvait nous empêcher de les voir. Dans ces tableaux, on peut voir que Swennen recouvre parfois des éléments d'une couche blanche pour atténuer leur force. Certains tableaux sont souillés, salis, sûrement afin de calmer l'excitation provoquée par la vue de quelque chose de parfaitement exécuté.

La vérité, c'est que le peintre ne sait pas pourquoi il prend telles ou telles décisions. Est-ce vraiment pour réaliser quelque chose ? Ou pour échapper à une autre ?

Il y a cette très juste image de Walter Swennen : « L'homme qui traverse la rue ralentit ou accélère le pas pour éviter une collision qui n'a existé que très brièvement dans sa tête ».

Je pense que recouvrir son tableau, c'est courir sur le passage clouté quand le feu piéton est rouge. Il faut échapper tout de suite à ce qui va arriver plus tard à pleine allure sur la voie.

Le peintre qui veut créer une œuvre innovante doit à tout prix échapper à des éléments qui s'imposeraient comme une solution. Il ne fait que réagir à ce qui est déjà là en espérant provoquer un événement qui le fera avancer.

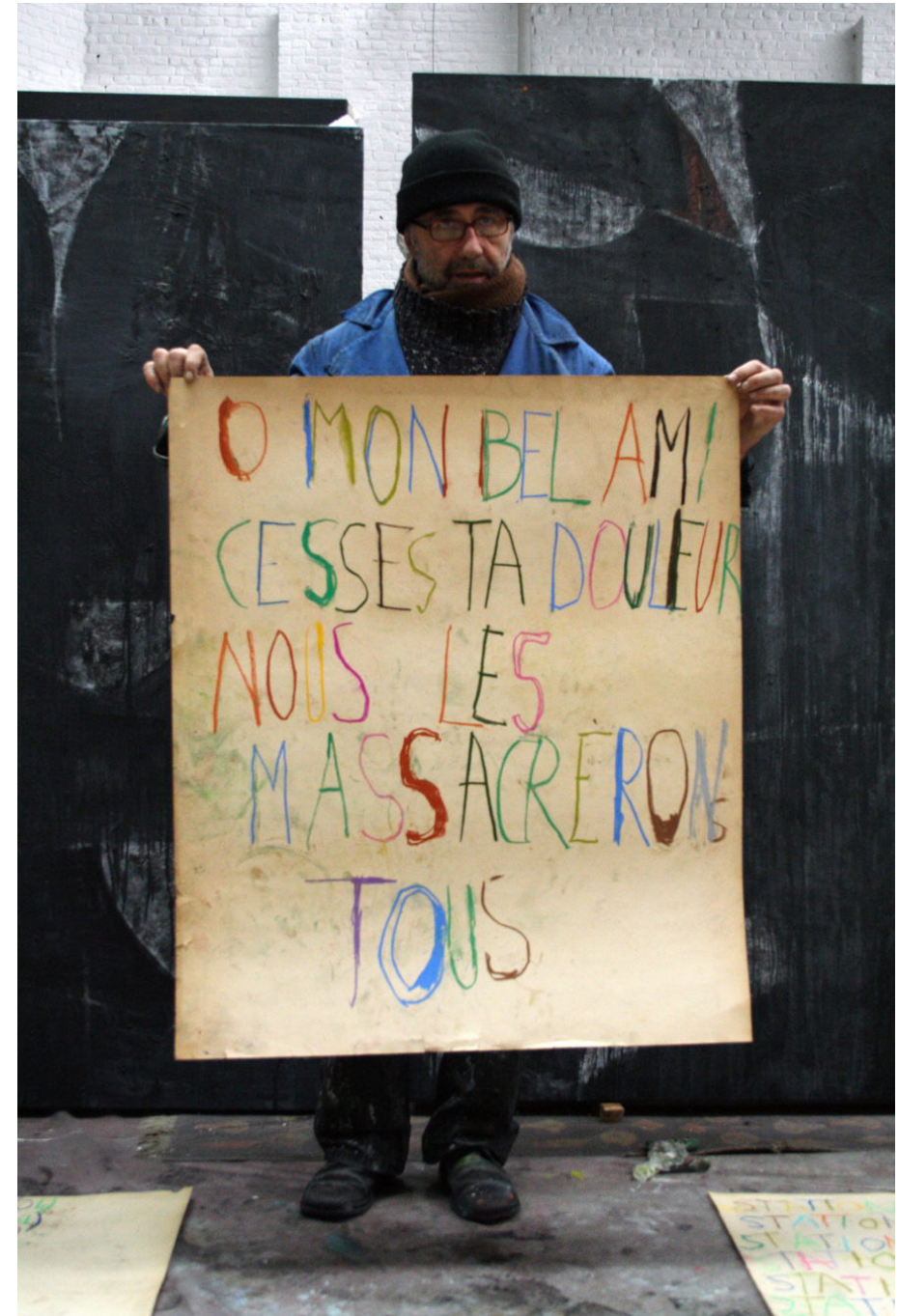
Le recouvrement est donc un acte d'agression désublimatoire contre la forme, le contenu, l'iconographie ou le symbolisme. Il appartient au registre mélancolique de la disparition.

Il symbolise pour moi, ce qui est la qualité inaliénable de la peinture : l'imprévu. Recouvrir, c'est abandonner un projet en le mettant en disgrâce, afin de recouvrer ce qui était perdu : la sérénité.



Captures d'écran de vidéo Philippe Vandenberg »Kamikaze« © Hamburger Kunsthalle, réalisateurs : Guillaume Vandenberghe et Neel Cockx





© Philippe Vandenberg Foundation, Philippe Vandenberg dans son atelier.

BIBLIOGRAPHIE:

LIVRES

Brigitte Kölle & Felicity Lunn - **Philippe Vandenberg, Kamikaze**, 2018
Hamburger Kunsthalle/ Hannibal Publishing
- Brigitte Kölle, Kamikaze par principe
- Marek Wieczorek, Philippe Vandenberg : la résistance oedipienne
- Felicity Lunn, Un éclat de vie à l'état pur, un tessan qui tranche
- Harald Falckenberg, Maître anciens
- Johannes Muselaers, Biographie de Philippe Vandenberg

Philippe Vandenberg & Florent Bex & Lieven van den Abeele & Lieve Foncke-
Philippe Vandenberg - Oeuvre 1995-1999, 1999
MUHKA Edition - Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen

Hans Theys & Walter Swennen - **Walter Swennen, Ni Quid Nimis**, 2017
Zonder Titel Edition

Matthieu Martin & Denys Riout - **Cover Up**, 2015
Edition Rouge Inside

Chantal Béret, Xavier Girard, Catherine Millet, Christian Prigent, Delphine Renard, Pierre Wat - **Les grands entretiens d'artpress, Support-Surface**, 2017
Marc Devade, Plongée dans la couleur, entretien avec Catherine Millet
Edition Artpress

Miguel Egana & Olivier Schefer, **Esthétique des ruines, poétique de la destruction**, 2015
Edition Presses Universitaires de Rennes, PUR

Jean-Yves Jouannais, **L'Usage des ruines, Portraits obsidionaux**, 2012
Collection Verticales, Gallimard

Kunstmuseum Stuttgart, **Michel Majerus**, 2011
Distanz Edition

Massimiliano Gioni, Francesco Bonami, Albert Oehlen, **Trance : Albert Oehlen**
Skira Edition, 2020

TEXTES

Philippe Vandenberg, **La lettre au nègre**, 2003
Philippe Vandenberg, **Black a garden for St John's Millbrook**, 2008
Philippe Vandenberg, **La peinture m'exerce à naître, m'exerce à mourir**, 1999
Philippe Vandenberg, **Sur le chemin dans une cage est un homme, les mains rouges**, 1999
Los Angeles Contemporary Exhibition, **Spandau Parks**, 1999
Holly Myers, **Turning paint into a grand landscape**, Los Angeles Times, 2004
Marie Maertens, **Such a lovely place**, Technikart, n°124, 2008
Nicolas Bourriaud, **Michel Majerus : Screenshots**, 2012

SITE INTERNET

La republique de l'Art
<http://larepubliquedelart.com/>

Radical Art
<http://radicalart.info/nothing/cover-up/Uebermalung>

Fondation Philippe Vandenberg
<https://philippevandenberg.be/>

Chaines Youtube : **Philippe Vandenberg Foundation**
HamburgerKunstalle
Hauser & Wirth
Julien Vandevelde
https://www.youtube.com/channel/UCH_SySeqw201S1n23_Du_Xw

Galerie Xavier Hufkens
<https://www.xavierhufkens.com/>

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales
<https://www.cnrtl.fr/>

Les Reemplois en Architecture
<https://journals.openedition.org/mefrm/3570?lang=es>

Wikipédia
<https://fr.wikipedia.org/>

Swann Ronne
LE RECOUVREMENT EN PEINTURE
Ecole Nationale Supérieure des Beaux -Arts de Paris.
Impression en Janvier 2021

